

1848: REALISMO, SATÃ, POLÍTICA, ALEGORIA*

DOLF OEHLER

Em maio e junho de 2009, o crítico e escritor alemão Dolf Oehler, autor de *O velho mundo desce aos infernos*, *Quadros parisienses* e *Terrenos vulcânicos*, esteve em São Paulo, a convite do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, para ministrar um curso de pós-graduação, “A atualidade da modernidade parisiense”. A Comissão Editorial da revista *Literatura e Sociedade* aproveitou a ocasião para propor uma entrevista acerca dos temas que lhe são caros: Baudelaire, Heine e Flaubert, a Revolução de 1848 e a crise da representação, alegoria e política. As perguntas foram elaboradas a seis mãos pelos membros da Comissão e enviadas por e-mail ao autor. As respostas vieram em duas partes. Sempre cioso da absoluta correção do pensamento, Oehler ainda enviou alguns ajustes, que foram posteriormente incorporados ao texto. Ao refletir sobre os procedimentos antirrealistas de Baudelaire, Oehler investiga o grande poeta da modernidade nos antípodas da arte pela arte, examinando a “guerrilha semântica” empreendida por ele e por Flaubert contra a “estupidez burguesa”. São estratégias que garantiram à literatura um “poder corrosivo” que hoje, segundo o crítico, migrou para outras artes.

Literatura e Sociedade: *O senhor afirma, em seu livro Quadros parisienses, que “a obra de Baudelaire pode ser entendida como uma reação contra a reação, uma réplica que inverte as distorções e exorta à inversão do que está distorcido...”*¹ Essa poderia ser uma definição para a “técnica de mistificação” formalizada na obra de Baudelaire? De que modo ela atua?

* Tradução de Nelson Luís Barbosa e Marta Kawano.

¹ Cf. Dolf Oehler, *Quadros parisienses*, trad. José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr., São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 115.

Dolf Oehler: Penso que essa ideia de que Baudelaire reagiu tanto pela ironia quanto pelo uso de alegorias, de metáforas ou de correspondências ao discurso das classes dominantes é ilustrada diversas vezes em meus livros, a começar por meus *Quadros parisienses*, onde leio de outra maneira, a contrapelo, os textos-chave do *Salão de 1846*, que por muito tempo foram tomados ao pé da letra em razão de uma falsa ideia que se fazia do dandismo baudelaireano. Em seguida, pelas minhas leituras políticas de algumas *Flores do mal*, de “Au lecteur” (“Ao leitor”) e de dois “Tableaux parisiens” (“Quadros parisienses”), “Le cygne” (“O cisne”) e “A une passante” (“A uma passante”), os quais atuam no mesmo sentido daqueles poemas em prosa que revolucionaram o discurso da poesia moderna sobre a miséria: “Le gâteau” (“O bolo”), “Le mauvais vitrier” (“O mau vidraceiro”), “Assommons les pauvres!” (“Espanquemos os pobres!”) etc. Baudelaire nunca se contenta, bem entendido, em mistificar seu público burguês; ele propõe um contradiscurso perfeitamente coerente, ou se preferirem, uma espécie de teoria crítica da sociedade capitalista cuja energia radical continua a ser ignorada pela crítica universitária, que persiste em edulcorar, ou pelo menos em despolitizar Baudelaire, como se de nada disso se tratasse.

L e S: De que modo o cosmopolitismo estético de Baudelaire, pautado pela referida técnica de mistificação, diferencia-se do programa da arte pela arte?

D. O.: É verdade que Baudelaire por vezes se escondeu atrás da doutrina da arte pela arte, particularmente à época do processo contra *As flores do mal*. Foi uma forma de conseguir uma margem de manobra naqueles tenebrosos anos do Segundo Império, em que a censura atingia também os poetas. No começo, a arte pela arte funcionava como um recurso contra outro perigo que perseguia os poetas, aquele contido na reivindicação saint-simoniana de que a arte devia servir à sociedade. Seja pela fórmula da *arte útil*, seja pela de Victor Hugo, da *arte para o progresso*, Baudelaire era refratário a toda tentativa de domesticação da poesia. Para ele, a poesia é política não pela obediência a uma vontade geral qualquer, mas unicamente pela força das circunstâncias. Entretanto, a condição de possibilidade de uma poesia política é sua autonomia em relação à sociedade.

L e S: No calor dos acontecimentos de 1848, alguns escritores tematizaram o massacre do operariado. Segundo Walter Benjamin, no entanto, Baudelaire teria sido o primeiro a dar uma fisionomia aos acontecimentos políticos que então ocorreram. Como o senhor entende essa afirmação? Até que ponto sua leitura dá continuidade à de Benjamin? E quanto às divergências?

D. O.: Notem que a insurreição de junho de 1848 e sobretudo os massacres dos operários parisienses jamais foram um assunto *corrente*, muito pelo contrário: era um assunto tabu por excelência, que os escritores e poetas da época, afora os canceiros militantes e alguns raros socialistas de esquerda, não queriam nem ousavam abordar, pelo menos não de forma direta, explícita. Os escritores menores que pude desenterrar na Biblioteca Nacional da Rua de Richelieu, pessoas

como H. Castille, A. Toussenel, L. Ménard, Pardigon, E. Coeurderoy etc., que Walter Benjamin, aliás, ignorava – ou que leu superficialmente – são, pois, exceções. E Baudelaire é uma exceção ainda maior por causa da qualidade literária e filosófica com que assimila, em sua poesia da modernidade, a experiência do fracasso revolucionário e muito particularmente o assunto tabu da sangrenta repressão.

W. Benjamin adivinhou tudo isso e abriu o caminho por uma série de observações e de análises de uma profundidade extraordinária: sobre o *spleen* baudelairiano, por exemplo, sobre o uso da alegoria e da ironia em *As flores do mal*, sobre a sensibilidade urbana que fez de Baudelaire o poeta de Paris, a capital do século XIX. Quando vou talvez um pouco além de Benjamin na apreciação da questão da experiência de 1848 na obra baudelairiana, não faço mais do que aplicar e sistematizar, se ousar dizê-lo, o próprio método benjaminiano. Não se esqueçam de que Benjamin, a despeito de seu enorme *pensum* [dever] de leitor, nunca teve tempo de estudar sistematicamente o contexto intelectual e social dos anos 1848-1852, razão pela qual importantes textos como os que acabo de citar escaparam à sua leitura. Além disso, ele não tinha lá muito interesse por Heine, cujo humor provavelmente o irritava; ele não havia de fato lido Flaubert, o que é quase inexplicável em razão da importância decisiva de *A educação sentimental* para toda reflexão sobre 1848; ele não conhecia os autores russos que trataram desse assunto, a começar por Alexander Herzen... Se pude tornar um pouco mais concretas algumas intuições benjaminianas, é porque tive a possibilidade de estudar a fundo, durante mais de uma década, o contexto semântico e iconográfico de onde brotaram os textos de Baudelaire. Minhas leituras de “Le cygne” ou de “À une passante”, de um lado, e de alguns poemas em prosa, de outro, podem mostrar o quanto o estudo do vocabulário da época contribui para uma melhor compreensão do que o próprio Baudelaire chamou de caráter fugidio e transitório da beleza moderna. Para Benjamin, “Le cygne” é um poema que fala da fragilidade da metrópole; para mim trata-se em primeiro lugar de uma evocação muito poderosa da insurreição de junho de 1848. Do mesmo modo, “À une passante” punha em cena, segundo Benjamin, o choque do amor moderno – *großstädtische Liebe als Liebe auf den letzten Blick* [o amor na metrópole como amor à última vista] –, enquanto tento mostrar nele toda a modernidade da alegoria baudelairiana, que é uma transformação, um travestimento, não da alegoria barroca, e sim, muito mais, da alegoria política republicana.

L e S: O senhor acredita que a crise da representação possa ter afetado países não europeus, como os Estados Unidos e a América Latina? De que modo? Qual a influência de periódicos especializados? Pensamos na *Revue des Deux Mondes*, estimada tanto pelas elites brasileiras quanto pelas norte-americanas (como certos textos de Machado de Assis e Henry James dão a entender), e que se pautou em princípio por uma política regressista, burguesa e idealista.

D. O.: Não tenho a pretensão de responder a essa pergunta, o que pressuporia toda uma pesquisa sobre a recepção dos grandes periódicos na América Latina. Faço apenas uma sugestão, pensando num leitor tão arguto como Machado de Assis.

Ele pode ter tido contato, pela *Revue des Deux Mondes*, ainda que tão conservadora em seu conjunto, com alguns dos maiores textos do último Heine que a *Revue* divulgou no mundo francófono, ou com as primeiras *Flores do mal*, publicadas a partir do verão de 1855. Dizendo de outro modo, as revistas do Segundo Império veiculavam textos pouco compatíveis com sua própria estética, à maneira de passageiros clandestinos. Em tese, eu diria que os encontros com textos desse tipo tiveram um papel importante para se encontrar uma saída da crise da representação.

L e S: *Gostaríamos de nos reportar a um trecho dos Quadros parisienses, em que o senhor afirma: “O erro de cálculo de Baudelaire, ao crer que de algum modo seria compreendido, remonta aos seus anos de juventude, a exemplo de sua estratégia retórica dúplice: mancomunar-se com a burguesia contra as massas, a fim de indispor estas contra aquela. [...] Em todo caso, em 1846 ele sentia que a revolução era iminente e certamente presumia – nesse quadro vivo ou nessa charada que propôs como a Madalena da burguesia para um outro público, ainda invisível – que não teria de esperar para sempre, e nem mesmo até o final da década; no entanto, os retardamentos históricos fixaram sua pose e mergulharam a obra num fatal e comprometedor sono de Bela Adormecida, do qual nenhum príncipe encantado socialista veio acordá-la com um beijo [...]. E assim a provocação de Baudelaire permaneceu uma intensificação do romantismo, um refinado oferecer-se à burguesia, em vez de tornar-se o que desejava ser: um chamado à insurreição” (p. 99.) O não cumprimento da promessa de revolução, assim, “fixou uma pose”. Nesse caso, ler Baudelaire de um ponto de vista romântico seria passar por cima da sua intenção cifrada, na elaboração da obra, e passar por cima também dos desenvolvimentos históricos, que lhe fixaram a pose, à sua revelia. Lê-lo de um ponto de vista realista seria então enxergar a sua aposta na promessa de revolução? Como se articulam romantismo e realismo neste âmbito? Em que medida a aparente neutralidade de traços de estilo – românticos ou realistas – é aqui quebrada, em favor de uma leitura que tinge politicamente estes dois aspectos?*

D. O.: A alternativa a uma leitura romântica de *As flores do mal* não é de modo algum uma leitura realista, é uma leitura conforme à sua fatura, portanto satânico-alegórica. O próprio Baudelaire diz isso em “Epigraphe pour um livre condamné” (“Epígrafe para um livro condenado”): “Si tu n’as fait la rhétorique / chez Satan, le rusé doyen, / Jette! Tu n’y comprendrais riens / Ou tu me croirais hystérique”.² E ainda: “Âme curieuse qui souffres / E va cherchant ton paradis, / Plains-moi...”³ Baudelaire não esboça aqui o perfil de um leitor realista, ele procura um leitor dotado de imaginação simpática, pelo fato de também padecer de uma realidade vivida como intolerável.

Os leitores realistas abordaram Baudelaire sem sucesso. Aragon, leitor de Courbet, disse muitas besteiras a propósito do *Salão de 1846*, desconhecendo as ironias

² Segundo a tradução de Ivan Junqueira: “Se não herdaste o dom hipnótico / De satã, o astuto decano / Irias ler-me por engano, / Ou me terias por neurótico.” Cf. Charles Baudelaire, *As flores do mal*, trad., introd. e notas de Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985. (Poesia de todos os tempos).

³ “Alma curiosa que padeces / E buscas no éden teu abrigo, / Tem dó de mim...” (*Idem, ibidem*).

presentes nesse texto. Mas talvez o que choque ainda mais seja a atitude quase raivosa manifestada por Brecht diante das leituras baudelairianas que lhe foram apresentadas por seu amigo Benjamin.

L e S: *Há outros trechos em que o romantismo aparece no seu embate com o realismo: “Na miséria da filosofia (1847), Marx classifica a escola econômica liberal como os ‘românticos’ entre os ‘economistas fatalistas’ – em oposição aos ‘clássicos’ Adam Smith e Ricardo – e observa sarcasticamente que ‘a indiferença, que nestes era ingenuidade, torna-se naqueles coqueteria’. A antítese jocosa, porém, revela sérias reservas para com o romantismo estético-literário na França pós-julho. Em 1831, quando Hugo define o romantismo ‘le libéralisme en littérature’, o liberalismo já se petrificara em doutrina contra-revolucionária” (Quadros parisienses, p. 30). Vê-se que romantismo e realismo, mais do que definir escolas (ou estilos) cobrem um âmbito maior (que vai da economia à disposição para a revolução – ou contrarrevolução). Qual é a medida desse embate, ao longo de Quadros parisienses?*

D. O.: A oposição adequada para definir a novidade de Baudelaire e de *As flores do mal* não me parece ser aquela que vocês parecem privilegiar (romantismo versus realismo), mas, antes, romantismo versus modernidade. Como modernos, Baudelaire e Flaubert perceberam que não era possível discernir a realidade como tal. Essa realidade não se mostra a nós senão por meio de um sistema de signos que podem se revelar como ilusão ou mentira. Sua marcha literária torna-se uma espécie de longa guerrilha semântica contra os discursos vigentes, diria Flaubert, contra “a estupidez burguesa”; tal atitude se revela seja na forma de poema ou de romance, seja pela invenção de novos gêneros: poemas em prosa, em Baudelaire, enciclopédia da estupidez, em Flaubert. Estamos aqui nos antípodas da arte pela arte, a qual procura refúgio numa ilha utópica feita de linguagem pura, bem longe da linguagem comum, corrente, tal como a utilizada na rua, na praça pública e na mídia. A poesia baudelairiana e o romance flaubertiano estão o tempo todo em atrito com essa linguagem corrente, incluindo a dos jornais.

L e S: *A poesia baudelairiana fala contra a “solidariedade nacional de todos os franceses”, uma vez que se opõe à ideologia que escamoteia a luta de classes. No horizonte político contemporâneo (do século XXI), com a desativação das utopias revolucionárias, a saída pela social-democracia e o assistencialismo das classes altas, em auxílio aos pobres, essa estratégia literária ganha ou perde a atualidade?*

D. O.: O que impressiona primeiramente é que o período pós-1848 apresenta muitas analogias com a situação do século XXI depois do desmoronamento do mundo soviético. O atual presidente francês, para tomar apenas esse exemplo, tem quase o mesmo discurso de Napoleão III: combate ao pauperismo pelo trabalho e pela poupança. Em outras palavras, o velho *Enrichissez-vous* (*Enriquecei-vos*) liberal parece ter vencido as teorias revolucionárias, apesar das crises financeiras que não param de produzir novos miseráveis pelo mundo. Temo muito que a literatura em meio a tudo isso tenha perdido seu poder corrosivo e, portanto, sua

importância. Beckett e Brecht, pelo rigor de suas abordagens críticas, me parecem os últimos herdeiros literários de Baudelaire e de Flaubert, cujas estratégias não estão inteiramente mortas, graças a Deus!, pois foram adaptadas para outras artes: pelo que sei, para o cinema, a pintura, o cabaré satírico.

L e S: *Em sua análise de A educação sentimental, o senhor lembra que o título do romance de Flaubert foi mal recebido pela crítica contemporânea, mas que ele remete a uma sensibilidade narcisista, característica de uma geração que causa o fracasso da possibilidade revolucionária. Enquanto Baudelaire configura a melancolia e a agitação da juventude moderna, Flaubert a representa como responsável pelo fracasso de 1848. O senhor poderia falar um pouco mais sobre essa diferença no modo pelo qual os dois autores viram a alienação da juventude? Essa diferença chega a constituir uma divergência de pontos de vista sobre a realidade?*

D. O.: Baudelaire compõe o essencial de seus poemas políticos entre 1848 e 1857, ou 1861, ano da segunda edição de *As flores do mal*, às quais vão se juntar os poemas em prosa. Ele se faz porta-voz da juventude revolucionária de 1848, por vezes quase explicitamente: em “Révolte” (“Revolta”) ou em “La cloche fêlée” (“O sino rachado”), onde ele opõe sua poesia à poesia “alerta e saudável” de Victor Hugo, adversário oficial de Napoleão III. Esse papel de porta-voz não exclui a autocrítica, muito pelo contrário, vide as leituras de poemas como “Le vampire” (“O vampiro”) contidas em meus *Terrenos vulcânicos*.⁴ E meus dois poemas preferidos, “À une passante” e “Le cygne”, são também autocríticas comparáveis, no que diz respeito ao rigor crítico, às páginas mais duras de *A educação sentimental*. Nesse romance, publicado em 1869, dois anos após a morte de Baudelaire, o fracasso da revolução parece marcar uma espécie de fim da história, graças à estrutura da obra. O autor de *A educação sentimental* assume a figura de um crítico implacável dos vencedores de 1848, ele mostra também o nefasto papel daquela que Marx chama de “entusiasta juventude burguesa”, a qual faltou ao encontro marcado com a Revolução. Mas enquanto Flaubert, fundamentalmente cético em matéria política, jamais acreditou na Revolução, Baudelaire, por sua vez, jamais deixou de ter esperanças em relação a ela. Comparem o motivo político-erótico nos tercetos de “À une passante” – por exemplo: “Fugitive beauté / Dont le regard m’a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l’éternité?”⁵ – com a descrição, tão admirada por Kafka, da repentina aparição de Madame Arnoux em março de 1867, ideal romântico do herói de *A educação sentimental*, que se revela um ideal de cabelos brancos, muito desconcertante para esse eterno adolescente que é Frédéric. Ali onde em Flaubert reside a desilusão, Baudelaire continua a insistir na possibilidade de uma virada imprevista da história, sem acreditar, no entanto, como os marxistas, na inelutável emancipação das classes oprimidas.

⁴ Cf. Dolf Oehler, *Terrenos vulcânicos*, trad. Samuel Titan Jr. et al., São Paulo, CosacNaify, 2004.

⁵ “Efêmera beldade / Cujos olhos me fazem nascer outra vez, / Não mais hei de te ver senão na eternidade?” Cf. Baudelaire, *Flores do mal*, op. cit.

L e S: *Como as estratégias do poeta podem diferenciar-se, nesse sentido, às do romancista? Pensamos naquilo que o senhor disse, em sua aula sobre As flores do mal, sobre como Baudelaire teria optado pela estratégia de deixar-se confundir com o “eu do poeta” para assim seduzir o leitor (burguês?) de sua época. Flaubert, por outro lado, não usou o mesmo artifício, a despeito da famosa citação que lhe é atribuída “Madame Bovary c’est moi”, não é mesmo?*

D. O.: Para aguçar ainda a curiosidade pública, a poesia, na época burguesa, tinha um pé no exibicionismo. Baudelaire compreendeu isso tão bem que fingiu, em muitos de seus poemas, desnudar seu coração, e não apenas os corpos de suas amantes. Apesar dessa atitude, Baudelaire insiste na deliberada impessoalidade de seus poemas, quer dizer, o eu que ele põe em cena em *As flores do mal* e em *O spleen de Paris* é um eu coletivo: “– *Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!*”.⁶ É nisso que a poesia baudelaireana se assemelha à impassibilidade flaubertiana. Os anti-heróis do romancista são por assim dizer os negativos, as provas negativas de seu próprio eu; ele não é certamente Emma Bovary nem Frédéric Moreau, mas colocou nessas personagens elementos essenciais de sua própria existência social. Ele, aliás, jamais disse “*Emma Bovary c’est moi*”; mas procedeu de tal modo que pudéssemos dizer que, na qualidade de leitores ou leitoras pequeno-burgueses, somos todos Emma Bovary ou Frédéric Moreau.

L e S: *O senhor poderia falar um pouco sobre a relação entre os textos de Lutetia, de Heine, e as Flores do mal e os Poemas em prosa, de Baudelaire? Os temas do spleen e do ennui seriam comparáveis nesses dois autores? Qual o seu sentido político específico, num caso e no outro?*

D. O.: Procurei dar algumas respostas a essa questão em *O velho mundo desce aos infernos*⁷ e em *Terrenos vulcânicos*. Para resumir, diria que Heine prepara ou antecipa Baudelaire: por sua sensibilidade crítica a respeito da modernidade parisiense, por seu gênio irônico – que lhe inspirou textos em prosa e em verso cuja densidade não deixa de intrigar, divertindo, um público por vezes estupefato –, também pelo que Baudelaire chama de “o gosto infinito da República”, e enfim por sua maestria artística tanto quanto por seus dons filosóficos. O *spleen* e o tédio lhe são familiares, entretanto Heine usa em relação a eles seu senso de humor e sua aptidão para o jogo. Com tantas qualidades literárias e intelectuais, cabe perguntar sobre o que teria incomodado tão profundamente leitores como Karl Kraus e Benjamin, pouco sensíveis aos encantos da poesia heiniana, àquilo que Nietzsche diz ser sua “música tão doce quanto apaixonada”. Seria seu “*göttliche Bosheit*” (Nietzsche), sua “divina malícia”, que remete à retórica do século das Luzes?

L e S: *Como nossas concepções do mundo real se ligam a mecanismos psicanalíticos de culpa e repressão (inclusive ou sobretudo quando associados a fenômenos históricos*

⁶ “– Hipócrita leitor, – meu semelhante, – meu irmão!” (*Idem, ibidem*).

⁷ Cf. Dolf Oehler, *O velho mundo desce aos infernos*, São Paulo, Cia. das Letras, 1999.

e sociais)? Aludimos por exemplo a seu ensaio de *Terrenos vulcânicos sobre o fracasso da revolução de 1848*, em que o senhor mostra Frédéric vivendo um verdadeiro dilema edipiano entre Arnoux (a figura paterna) e sua mulher, o símbolo da república para o protagonista. No fim, em vez de ficar com a mulher-tabu, ele acaba conquistando a amante de seu “pai”.

D. O.: Esse é um dos achados dos testemunhos da revolução de 1848, o fato de existir uma correspondência estreita entre o íntimo e o político. Alexander Herzen disse em sua autobiografia: “Aquilo que vemos no grande palco dos acontecimentos políticos repete-se em escala microscópica em todo lar” (*O velho mundo*, 150). Graças a essa descoberta, poetas e escritores conseguem enganar a censura, ao abordarem o tabu político por meio de um discurso sentimental, amoroso. A narrativa de um encontro com uma mulher – passante, Andrômaca ou Vampira, em Baudelaire, esposa casta ou meretriz, em Flaubert – pode ser lida como uma alegoria política. De tal modo que toda figura feminina pode tomar o lugar, digamos, da Liberdade, da República, da França, e até mesmo da Reação etc. Inversamente, a patologia do apaixonado remete aos fracassos dos revolucionários. As flores do mal são flores tão poéticas quanto eróticas. E as três mulheres entre as quais Frédéric Moreau, novo Páris, hesita podem encarnar três virtualidades da Segunda República. Virtualidade pura, romântica (Madame Arnoux), virtualidade militar (La Maréchale), virtualidade burguesa (Madame Dambreuse).

L e S.: O senhor afirma, à página 87 de *Quadros parisienses*, que um dos modelos da estética de Baudelaire é “sem dúvida o espanhol Goya”. “Tudo em Goya é moderno no sentido de Baudelaire”. E mais à frente: “o temperamento goyesco corresponde ao de Baudelaire...”. O senhor poderia aprofundar essa comparação, que ficou apenas esboçada, nesse seu livro?

D. O.: Baudelaire é, com T. Gautier, o primeiro poeta francês a ter transposto o imaginário de Goya em sua própria poesia, e isso de forma programática, como se vê na magnífica estrofe dedicada ao pintor espanhol em “Les phares” (“Os faróis”): “Goya, cauchemar plein de choses inconnues, / De fœtus qu’on fait cuire au milieu des sabbats, Des vieilles au miroir et d’enfants toutes nues, / Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas”.⁸ E as páginas que Baudelaire, crítico de arte, redigiu sobre Goya são também deslumbrantes. Ele compreende a fundo esse “homem singular que abriu no cômico novos horizontes” na ordem do fantástico e daquilo que no artigo sobre a caricatura chama de “o cômico feroz” e o “cômico absoluto”, ou seja, um cômico para além do “cômico puramente significativo, à moda francesa”. Releiam poemas como “Duellum” (idem) ou “La Béatrice” (“A Béatrice”) e vejam como Baudelaire procura adaptar esse fantástico de Goya, que não se limita ao cenário ou à atmosfera, mas faz vibrar a paisagem da alma. A meu ver, “Les

⁸ “Goya, lúgubre sonho de obscuras vertigens, / De fetos cuja carne cresta os sabás, / De velhas ao espelho e seminuas virgens, / Que a meia ajustam e seduzem Satanás” (Cf. Baudelaire, *As flores do mal*, op. cit.).

bijoux” (“As joias”), peça condenada, também se inspira em Goya, mais precisamente na *Maja desnudada*, cuja compra Baudelaire sugeriu a seu amigo Nadar, fotógrafo (que tinha mais posses do que ele), e que o poeta acreditava, como todos à época, ter sido pintada tendo por modelo a duquesa de Alba. Nesses poemas em prosa ele evocará ainda visões ao estilo de Goya, sobretudo a de “Chacun sa chimère” (“Cada um com sua quimera”), um de seus poemas mais misteriosos, que coloca em cena alucinações do *spleen* cuja originalidade e beleza consistem numa força de sugestão onírica. E não é verdade que todo o programa do *Spleen de Paris* corresponde ao espírito dos *Caprichos*, em que “o assustador se encontra associado com o burlesco”, como Baudelaire diz em uma carta à sua mãe (escrita em Bruxelas), sem se referir nominalmente a Goya? Acrescentemos que Baudelaire encontrara a obra de Goya muito cedo, antes da revolução de 1848, quando o museu espanhol, fundado por Luís Filipe, ainda existia. Ele jamais deixará de bradar contra “a estúpida república francesa [que], no seu abusivo respeito à propriedade” devolvera esse museu aos príncipes de Orléans. Há algo que sempre me comoveu: quando Troubat, o secretário de Sainte-Beuve, visita Baudelaire na clínica do Dr. Duval, Baudelaire, já afásico, lhe mostra três livros-fetich, que ele já não consegue ler: as poesias de Sainte-Beuve, um E. A. Poe em inglês e um pequeno livro sobre Goya.

